REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN

II. BAND

KÖNIGL. KUPFERSTICHKABINETT BERLIN









Rembrandts
Handzeichnungen
Band II.

REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

KURT FREISE, KARL LILIENFELD,
HEINRICH WICHMANN



HERMANN FREISES VERLAG, PARCHIM i. M.

REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN

II. BAND

KÖNIGL. KUPFERSTICHKABINETT ZU

BERLIN



1914

HERMANN FREISES VERLAG, PARCHIM i. M.

VORWORT

DER vor Jahresfrist erschienene erste Band unserer wohlfeilen Gesamtausgabe der Handzeichnungen Rembrandts hat allenthalben freundliche Aufnahme und Anerkennung gefunden. Der Plan als solcher wurde freudig begrüßt, und auch mit den von uns bei der Anlage des Werkes verfolgten Grundsätzen war die Kritik durchweg einverstanden, sodaß wir ihnen bei dem zweiten Bande treu blieben. In diesem zweiten Band, der die Blätter des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin enthält, waren also zunächst alle Berliner Zeichnungen abzubilden, die Dr. Hofstede de Groot in seinem Katalog der Handzeichnungen Rembrandts (als echt oder auch fraglich) beschrieben hat. Weiter sind noch Zeichnungen abgebildet, die Dr. Hofstede de Groot in seinen Katalog nicht aufnahm, weil sie erst nach dem Erscheinen seines Werkes bekannt, bezw. vom Kupferstichkabinett erworben wurden; schließlich diejenigen, die im Kupferstichkabinett als echte Rembrandtzeichnungen ausliegen, dagegen bei Hofstede de Groot nicht beschrieben sind. Nicht abgebildet wurden dagegen einige Blätter — obgleich sie dem Kupferstichkabinett gehören — aus dem Grunde, weil sie sich dort nicht mehr oder noch nicht befinden. Dies letztere ist der Fall bei einer Reihe von Handzeichnungen der von Herrn v. Beckerath dem Berliner Kabinett vermachten Sammlung, die der Stifter noch in seiner Wohnung aufbewahrt. Wir behalten uns vor, sie später in einem Nachtrage zu publizieren. In dem den Abbildungen vorausgeschickten kritischen Katalog sind sie aber wenigstens kurz erwähnt.

Da wir auch die auf der Rückseite mancher Blätter befindlichen Zeichnungen — wenn sie für echt gehalten werden und wenn sie so montiert sind, daß ihre Reproduktion sich ermöglichen ließ — mit aufnahmen, wuchs die Zahl der Abbildungen dieses Bandes auf 176 Stück, worunter rund 100 Zeichnungen zum ersten Male veröffentlicht werden.

Wie beim ersten Bande war es auch diesmal unser Bestreben, wenn auch keine Faksimilereproduktionen so doch die Autotypien in verschiedenen Farbentönen zu geben, um dadurch nach Möglichkeit der farbigen Wirkung der Originale nahe zu kommen. Es ist natürlich, daß wir uns trotzdem bisweilen zu Kompromissen verstehen mußten. Darunter sind besonders zwei Blätter zu nennen (unsere Nrn. 92 und 101), deren Wirkung von den Originalen stärker abweicht, weil bei diesen Rötel und schwarze Kreide nebeneinander zur Verwendung kamen. Das ließ sich bei dem von uns gewählten Druckverfahren nicht bewerkstelligen, und wir gaben sie deshalb in einem dunklen Rötelton.

Wir übergeben diesen zweiten Band der Oeffentlichkeit in der Hoffnung, daß er den Weg zu den zahlreichen Freunden Rembrandt'scher Zeichenkunst finden und ihm von diesen eine ebenso freundliche Aufnahme wie seinem Vorgänger zu Teil werden möge!

Herr Direktor Dr. Max J. Friedländer hatte die Liebenswürdigkeit, uns für unsere Publikation seine Ansicht über die Echtheit einer Reihe von Zeichnungen zur Verfügung zu stellen, die wir im Katalog jeweils bei den betreffenden Blättern verzeichnen. Dafür, wie auch für seine sonstige freundliche Unterstützung unserer Arbeit im Kupferstichkabinett fühlen wir uns ihm gegenüber zu Dank verpflichtet und bringen solchen auch an dieser Stelle nochmals zum Ausdruck.

Die Herausgeber.

REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN IM KÖNIGLICHEN KUPFERSTICH-KABINETT ZU BERLIN

WÄHREND das gemalte Werk Rembrandts dank den intensiven Forschungen der letzten 50 Jahre durch strengste Quellenkritik klargelegt und bis auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl Gemälde von den meisten Gelehrten anerkannt wird, herrscht betreffs der Echtheit der ihm zugeschriebenen Handzeichnungen noch größte Meinungsverschiedenheit, wie in letzter Zeit öffentliche Diskussionen wieder gezeigt haben [1]. Eins ist sicher: Wie lang man sich auch mit Rembrandt und seiner Schule beschäftigt, man kommt doch kaum über die Resultate des von Dr. Hofstede de Groot vor nunmehr 8 Jahren aufgestellten Verzeichnisses [2] hinaus, zumal für die Zeichnungen, die man als Schulgut anzusehen geneigt ist, sich keine Meister finden lassen; denn die sicheren graphischen Arbeiten der bekannteren Rembrandt-Schüler und Nachfolger stehen entweder tief unter der Qualität der fraglichen Zeichnungen oder weisen einen ganz anderen Stil auf. Es bleibt also nichts übrig, als zunächst — so, wie Hofstede de Groot es getan hat — hinter solche fragliche Werke ein „Zweifelhaft" zu setzen [3]. Mit diesem Stande der Forschung kann sich natürlich die Wissenschaft nicht begnügen, zumal es eine größere Anzahl Rembrandt-Nachfolger gibt, in denen man mit größtem Recht Autoren von Rembrandt-artigen Zeichnungen vermutet, ohne ein sicheres Blatt von ihnen zu kennen. Die geeignetste Methode, die über diesen Stand hinweghelfen könnte, scheint mir, daß zunächst einmal stilistisch enger verwandte Blätter zu Gruppen vereinigt werden. Dies ist bisher noch nicht genügend geschehen. Erst wenn einmal dieses Gruppenbilden in weitem Maße durchgeführt ist — und diese Publikation dürfte diese Aufgabe besonders erleichtern — würde die Echtheitsfrage gefördert werden. Natürlich werden zunächst die meisten der so entstandenen Gruppen verschiedenen Perioden in Rembrandts Entwickelung entsprechen; es wird aber auch dann ganze Gruppen geben, die sich nicht in Rembrandts Werk einreihen lassen (was man mit einem einzelnen Blatte einer solchen Gruppe bisher — wenn auch mit Zweifeln — getan hätte). Für eine solche fremd erscheinende Gruppe wird man dann leichter den Autor — unter den Rembrandt-Nachfolgern — finden als für ein einzelnes Blatt derselben.

Im Folgenden wollen wir nur auf solche Gruppen hinweisen, die durch gleichzeitige Entstehung verschiedener Blätter sich bilden lassen. Die Berliner Sammlung ist ja so reich, daß sie charakteristische Exemplare aller Perioden aufweist. An ihren hervorragendsten datierten oder sicher datierbaren Beispielen können wir zeigen, wie auch die große Stilverschiedenheit unter den Blättern zunächst durch die Entwickelung des Meisters bedingt ist. — Als früheste sicher datierbare Arbeit können wir den „Sitzenden Greis", unsere Nr. 102, ansehen, dessen Entstehung um 1630—31 durch seine Verwandtschaft mit dem 1630 datierten „Greis" der ehemaligen Sammlung Heseltine und mit dem ähnlichen Blatt des Teyler-Museums von

[1] Vgl. v. Seidlitz in der »Kunst-Chronik« XXIV S. 361 und Dr. Hofstede de Groot in der »Kunst-Chronik« XXIV S. 633.

[2] Dr. C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts (Haarlem 1906).

[3] Trotz dieser Unsicherheit oder allgemeinen Meinungsverschiedenheit in der Echtheitskritik gibt es doch einen Grundstock von Blättern, deren Echtheit allgemein anerkannt werden dürfte. Zu diesen sicheren Zeichnungen, die gleichzeitig auch bedeutend genug sind, um sie als Ausgangspunkt für weitere Zuschreibungen zu benutzen, rechne ich in der Berliner Sammlung folgende Nummern unseres Verzeichnisses: 3, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 18, 19, 20, 31, 32, 36, 40, 41, 45, 48, 50, 53, 60, 71, 72, 73, 78, 80, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 97, 102, 105, 106, 131, 139, 144, 148, 151, 159, 160, 161, 167, 172.

1631 gesichert ist. Wie diese gehört es zu jenen Rötelzeichnungen, die durch ihren flotten und dabei weichen Strich und Nüancenreichtum für die Frühzeit des Meisters charakteristisch sind. Die scharfe Trennung von Licht und Schatten — man beachte den Kopf auf unserer Nr. 102 — entspricht gleichfalls dem frühen Stil des Meisters. Ganz besonders aber muß noch auf den tiefen, gehaltvollen Ausdruck des Kopfes gewiesen werden, den Rembrandt schon in seinen Jugendjahren, selbst bei so anspruchslosen Studienblättern, erreicht. Aehnliche Wirkungen wie mit dem Rötel erzielte der Künstler mit der weichen schwarzen Kreide, die für die Frühzeit ebenfalls charakteristisch ist. Als typisches Beispiel hierfür nennen wir unsere Nr. 97, die vielleicht noch ein wenig vor den genannten sitzenden Greisen entstanden sein mag und zu der Gruppe von stehenden Bettlern gehört, von der sich in Amsterdam drei Blätter befinden, die wir in Band I dieser Publikation (Nr. 28—30) reproduzierten. — Zwei datierte Werke, das Porträt der Saskia von 1633 (unsere Nr. 89) und die Kopie nach Leonardos Abendmahl von 1635 (unsere Nr. 53), geben uns einen sicheren Anhalt, in welcher Richtung Rembrandt sich weiter bildete. Abgesehen von der Wichtigkeit, die insofern das Saskia-Bildnis hat, müssen wir in ihm eines der Hauptwerke des jungen Meisters sehen, trotz des kleinen Umfanges eine seiner gehaltreichsten Arbeiten der 30er Jahre. Zunächst staunen wir über die amüsante Technik, über die gleichzeitig feine und geistreiche Ausführung mit dem von Rembrandt nur ausnahmsweise benutzten Silberstift; aber mehr noch zwingt uns die Tiefe des Ausdrucks, die wunderbare Stimmung, die in dem Blatt liegt, zur Bewunderung. Es ist wohl keine Phrase, wenn man sagt, aus diesem Bildnis, das der Meister drei Tage nach seiner Verlobung mit Saskia zeichnete, kann man das ganze Glück, das die folgenden Jahre ihm brachten, und den Verlust, den für ihn der frühe Tod seiner Gattin bedeutete, herauslesen. Aus der kurzen Zeit dieser Ehe stammen auch die entzückenden, durch ihre freie Behandlung auffallenden, nach dem Leben gezeichneten Kinder- und familiären Darstellungen (vergl. Band I Nr. 33, 34, 41 und 42), die man entsprechend ihrer Technik als „Griffonnements“ bezeichnet, zu denen wir die vier Studienblätter Nr. 74 und Nr. 148—150 des vorliegenden Bandes rechnen. Auch die Kopie des Abendmahles Leonardos — ein typisches Beispiel dafür, wie Rembrandt fremde Werke künstlerisch verwertet oder umwertet — ist in diesem freien Stil gehalten, bei dem alle Linien scheinbar regellos durch- und nebeneinander laufen und erst der Gesamteindruck die Richtigkeit und Meisterschaft verrät. Diese flotte, freie Behandlung mit dem aufgelösten Kontur, in dem eine Linie die andere überholt und womöglich in sie einschneidet, bleibt auch noch am Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre bestehen und entspricht den starken Bewegungsmotiven, die den Darstellungen dieser Zeit — der „Sturm- und Drangperiode“ — eigen sind. Ein Blatt wie Nr. 15 ist nicht nur wegen der technischen Eigenarten, sondern eben auch wegen der stark betonten Bewegungsmotive um 1637 zu setzen, um das Jahr, in dem das „Tobias“-Bild des Louvre entstand.

Um den Stil der 40er Jahre zu charakterisieren, können wir wieder von einem datierten Blatt, dem „Barmherzigen Samariter“ (unserer Nr. 49; datiert 1644) ausgehen. Gegenüber dem Liniendurcheinander der 30er Jahre ist eine Beruhigung eingetreten. Der Kontur — wenn auch noch aus vielen Strichen bestehend — ist geschlossener; hie und da markiert sogar ein längerer Strich den Kontur. Gleichzeitig tritt jetzt das Lavieren stärker auf, das eine dem Helldunkel der Gemälde entsprechende Wirkung erzielt. Dieses Tönen mit dem Pinsel trägt auch dazu bei, Raumillusionen auszulösen: durch eine blassere Tönung des Hintergrundes wird der Eindruck

der Entfernung von dem kräftiger getönten Vordergrunde verstärkt; die Arbeiten dieser Zeit (um 1645) sind daher besonders in die Tiefe entwickelt. Charakteristische Blätter, die diese Eigenarten, die natürlich auch der Landschaft zugute kommen, erkennen lassen, sind „Der Abschied Jonathans“ (Nr. 17), „Die Heiligung des alten Tobias“ (Nr. 28) und die nur wenig früher entstandene „Beschneidung Christi“ (Nr. 35).

Um zu zeigen, in welcher Richtung der Stil Rembrandts sich weiter entwickelte, empfehlen wir einen Vergleich der 1644 datierten Darstellung des „Barmherzigen Samariters“ mit der Zeichnung desselben Gegenstandes (unserer Nr. 50), die sicher mindestens 6 Jahre später entstand. Auffallend ist zunächst die große Vereinfachung bei dem späteren Blatte. An Stelle der vielen geraden und gebogenen Striche und Strichelchen finden wir nur wenige kurze, energische Striche, die mit meisterhafter Sicherheit die Formen geben und die Funktionen der Körper noch klarer erkennen lassen. Noch deutlicher wird dies an Zeichnungen aus der Mitte der 50er Jahre, die im Berliner Kabinett in besonders hervorragenden Exemplaren vertreten sind. Werke, wie der „Prophet“ (Nr. 71), dessen Entstehung durch den Zusammenhang mit dem um 1655 radierten „Heiligen Hieronymus“ für die Mitte der 50er Jahre gesichert ist, die wunderbare „Verstoßung der Hagar“ (Nr. 5), die stilistisch mit der 1654 datierten Radierung der „Heiligen Familie“ eng verwandt ist, oder „Jakob bringt dem Esau das Linsengericht“ (Nr. 8) zeigen am reinsten die künstlerischen Wirkungen, die das Streben nach Vereinfachung erzielt hat: die starke Geradlinigkeit bringt das Entstehen von hellen Feldern mit sich, die dann aus sich heraus leuchten; das sogenannte „Eigenleuchten“ entsteht in dieser Zeit. Gleichzeitig damit tritt eine außerordentliche Vertiefung des Ausdrucks auf; während bei den Werken der 40er oder der 30er Jahre die starken äußerlichen Bewegungen noch etwas Pathetisches an sich haben, wirken die ruhigen schlichten Gesten der 50er Jahre ganz unmittelbar und ergreifend. Das gilt sowohl für die Gemälde wie für die Zeichnungen des Meisters. In der Technik typisch ist für diese späte Zeit außer den genannten Erscheinungen noch das Ausfüllen der dunklen Partien mit Systemen von parallelen Geraden (was schon seit Ende der 40er Jahre zu beobachten ist). Auch in der Art, wie die Figuren jetzt groß vor der Landschaft stehen — beachte dies bei unserer Nr. 71 oder Nr. 87 — ist ein Charakteristikum der 50er Jahre zu erkennen, das die Radierungen dieser Zeit ganz besonders auszeichnet, und das ebenso, wie das oben konstatierte Streben nach Vereinfachung eine gewisse Monumentalität des Stiles hervorruft. Diese Monumentalität kommt ganz besonders bei der „Grablegung“ (unserer Nr. 64) zum Ausdruck, die ja bekanntlich einer dem Perino del Vaga zugeschriebenen Zeichnung im Louvre nachgebildet ist und die ähnlich wie der 1656 entstandene, in der Sammlung Six zu Amsterdam bewahrte Zeichnungsentwurf für die „Anatomie des Dr. Deijman“ und die Münchener Federskizzen für die „Verschwörung des Claudius Civilis“ (entstanden 1661) eine starke Symmetriewirkung aufweist.

Die Tatsache, daß aus der Zeit nach 1661 weder eine datierte Handzeichnung noch eine datierte Radierung Rembrandts existiert, berechtigt zu dem Schlusse, daß der Meister in seinen letzten Jahren tatsächlich weniger auf diesen Gebieten tätig war; vielleicht, weil die Technik mit der Feder oder der Nadel seinem letzten, gewaltigen, breiten Stile nicht entsprach. Trotzdem können wir noch eine Entwickelung über den Stil der 50er Jahre hinaus an den Handzeichnungen feststellen, und zwar an einigen Porträtstudien, von denen das Berliner Kabinett die effektvolle Skizze (unsere Nr. 91) zu drei Figuren der „Staalmeesters“ (1661—1662

datiertes Bild) besitzt. Wie bei dem verwandten Blatt des Amsterdamer Rijksprentenkabinets, das wir in Band I unter Nr. 24 reproduzierten, machen wir auch hier auf die äußerst malerische Wirkung aufmerksam: „von Strichen kann keine Rede mehr sein, nur noch breite, mit meisterhafter Sicherheit hingesetzte Flecken sind gegeben.“ Auch hier müssen wir bewundern, wie trotz der ganz freien Behandlung der Gruppierungsstudie ein äußerst feiner, prägnanter Ausdruck in den Gesichtern (der beiden rechten Figuren) erreicht ist.

Dieselben Entwicklungsphänomene, die wir im Vorstehenden nur an figürlichen Darstellungen festgestellt haben, lassen sich ebenso deutlich auf anderen Gebieten, im Berliner Kabinett besonders gut auch an den Landschaften erkennen. So entspricht die etwas kritzelige Technik unserer Nr. 160, einer der frühesten Landschaften des Meisters, dem Stil der sogenannten „Griffonnements“. Auch bei diesem Blatt bewundern wir, wie mit einem scheinbar regellosen Liniendurcheinander größte Richtigkeit, insbesondere der Luftperspektive, starke Tiefenwirkung und eine feine, typisch holländische Landschaftsstimmung erreicht ist. Im Gegensatz zu der Ausführung dieses Blattes steht die schon mit kräftigen, ziemlich geraden Linien arbeitende Technik unserer Nr. 167, die auf eine Entstehung um 1650 weist und dem Blatt bereits die eigenartige Leuchtkraft verleiht, die den Arbeiten der fünfziger Jahre eigentümlich ist. Zwischen den beiden genannten Landschaften dürfte unsere Nr. 154 entstanden sein, die wegen der reichlichen Verwendung von Lavierungen und der noch nicht sehr breiten Behandlung in die Mitte der vierziger Jahre zu setzen ist. — Den ganz späten Landschaftsstil Rembrandts repräsentiert hervorragend unsere Nr. 161, eins der effektvollsten Blätter der Berliner Sammlung. Der Künstler, der hier fast nur mit senkrechten und wagerechten kraftvollen Geraden arbeitet, erreicht eine den Gemälden der Spätzeit entsprechende Monumentalität. Also auch bei der Landschaft sehen wir, wie bei den übrigen Darstellungsgebieten, das Streben nach einer Steigerung der Wirkung durch Vereinfachung der Mittel.

Sicher bedeutet es für uns — abgesehen von der Freude an den einzelnen B ättern — einen hohen Genuß, die Gesamtheit der Zeichnungen auf ihre Entwickelung hin zu betrachten, zu verfolgen, wie Rembrandt seinen Problemen konsequent nachgeht und seinem Ideal immer näher kommt. Zu dieser genußbringenden Tätigkeit wollen die vorstehenden Zeilen zunächst anregen. Diese Art der Betrachtung ist ja auch eine Vorbedingung für die Echtheitskritik, da man sich — wie wir oben sahen — ganz klar darüber sein muß, in wie weit die Stilverschiedenheiten unter den Zeichnungen durch die Entwickelung des Meisters zu erklären sind.

Dr. Karl Lilienfeld.

KRITISCHES VERZEICHNIS DER HANDZEICHNUNGEN*)

I. Altes Testament.

1. (HdG. 16). Das Opfer Kains und Abels.
Lavierte Federzeichnung, stellenweise mit Weiß retuschiert.
19,7×29,3.
Nicht überzeugend. Nach HdG. um 1650—60.

2. (HdG. 17). Abels Leichnam wird von seinen Eltern gefunden. (Auf der Rückseite eine zweite Skizze des Abel**)).
Federzeichnung.
19,2×28,6.
Figuriert im Berliner Kabinett als „Schule Rembrandts“, welcher Ansicht ich mich anschließe.

3. (HdG. 18). Sara führt Hagar dem Abraham zu.
Federzeichnung.
16,2×17.
Um 1650 entstanden.

4. (HdG. 19). Verstoßung der Hagar.
Rötelzeichnung.
17,7×15,3.
Technisch der 1640 datierten Zeichnung mit dem Porträt des Anslo in London (HdG. 896) verwandt; steht vielleicht im Zusammenhang mit der Radierung (B. 30) von 1637.

5. (HdG. 20). Verstoßung der Hagar.
Federzeichnung auf gelbl. getöntem Papier.
18,2×22.
Den 1654 datierten Radierungen im Stil und in den Typen sehr verwandt und daher gleichzeitig entstanden.

6. (HdG. 21). Verstoßung der Hagar. (Auf der Rückseite kleine Skizze eines Greises).
Lavierte Federzeichnung.
13,9×15.
Um 1648—50 entstanden.

7. (HdG. 22). Die Opferung Isaaks.
Lavierte Federzeichnung, stellenweise mit Weiß retuschiert.
16,4×26,3.
Wegen Mangel an Qualität zweifelhaft.

8. (HdG. 23). Jakob bringt dem Esau das Linsengericht.
Lavierte Federzeichnung.
16×20,4.
Effektvolle Zeichnung aus dem Anfang der 50er Jahre, wo Rembrandt das gleiche Thema (in Zeichnungen) öfter behandelte.

— (HdG. 24). Isaak segnet Jakob.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vgl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

9. (HdG. 25). Der Traum Jakobs.
Lavierte Federzeichnung.
10,1×13.
Aus der Mitte der 30er Jahre. Sehr verwandt der „Vision Jakobs“ in der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot im Haag.

10. (HdG. 26). Der Traum Jakobs.
Federzeichnung.
20×19,1; oben flach abgerundet.
Um 1645, wie die Zeichnung gleichen Gegenstandes im Louvre (HdG. 591).

11. (HdG. 27). Versöhnung von Esau und Jakob.
Kräftige Rohrfederzeichnung.
20,6×30,7.
Nach HdG. nicht ganz zweifellos. In Berlin ist handschriftlich daneben geschrieben: „Schule“.
Trotz gewisser Mängel im Einzelnen doch ein wirkungsvolles Blatt.

*) Die Größe der Zeichnungen wurde von uns nochmals an den Originalen nachgemessen und ist in Zentimetern angegeben. Die Höhe ist der Breite vorangestellt.

**) Verschiedentlich haben wir auch die Rückseite abgebildet. In einigen Fällen war es aber nicht möglich, weil die Zeichnung aufmontiert und daher die Rückseite nicht aufzunehmen ist. Manchmal war sie auch zu dürftig oder offenbar nicht von Rembrandt, sodaß sich die Reproduktion erübrigte.

12. (HdG. 28). Joseph wird von seinen Brüdern verkauft.
Leicht lavierte Federzeichnung.
15,8×20,6.
Die Geradlinigkeit entspricht dem Stil des Anfangs der 50er Jahre.

13. (HdG. 29.) Jakob, dem der blutige Rock Josephs gezeigt wird.
Blasse, lavierte Federzeichnung.
17,3×15,4.
Der etwas kritzelige Strich entspricht der Frühzeit Rembrandts.

14. (HdG. 30). Der Engel entschwindet dem Manoah und seinem Weibe.
Lavierte Federzeichnung.
16,6×22,4.
Scheint von einem Künstler, der — wie der Autor unserer Nr. 2 — den Rembrandtschen Stil der 40er Jahre imitiert. Die Echtheit des Blattes wird auch von der Direktion des Kupferstichkabinetts bezweifelt.

15. (HdG. 31). Der Engel entschwindet dem Manoah und seinem Weibe.
Federzeichnung.
17,4×19,1.
Die Komposition, die starke Bewegung und Aufgeregtheit, insbesondere die Figur des entfliegenden Engels, erinnern an das 1637 datierte Tobias-Bild des Louvre (Bode Nr. 219) und entsprechen ganz dem Stil Rembrandts um diese Zeit.

16. (HdG. 32). Boas und Ruth.
Lavierte Federzeichnung.
17,7×16,7.
Nach HdG. um 1635. Gilt in Berlin, sicher mit Recht, nur als „Schule Rembrandts". In der Auffassung und Kostümierung der Ruth stark Lastmanartig.

17. (HdG. 33). Der Abschied Jonathans von David.
Lavierte, stellenweise mit Weiß korrigierte Federzeichnung.
13,2×21,6.

18. (HdG. 34). Der Prophet Nathan vor David.
Lavierte Federzeichnung.
14,6×17,3.
Hervorragendes, um 1660 entstandenes Blatt. Vergl. es mit dem ihm verwandten Blatt des gleichen Gegenstandes, das bei Lippmann III (Nr. 144) als in der Sammlung Seymour Haden befindlich abgebildet ist.

19. (HdG. 35). Elisa und die Sunamitin.
Federzeichnung.
11,8×11,7.
Aus der Mitte der 30er Jahre.

20. (HdG. 36). Haman vor dem thronenden Ahasver.
Federzeichnung.
18,7×17,7.
Aus den 50er Jahren.

21. (HdG. 37). Esther, Haman und Ahasver bei Tisch.
Lavierte Federzeichnung.
16×22,2.
Der Umstand, daß A. de Gelder das Blatt für zwei Gemälde frei benutzt hat, und dazu eine gewisse Kraftlosigkeit des Strichs legen die Vermutung nahe, daß es von der Hand dieses Meisters stammt. Vgl. Lilienfeld, Arent de Gelder (Haag 1914) S. 85, 138, 141. Eine vergrößerte Kopie im Kupferstichkabinett zu München ist von Schmidt unter Nr. 5 reproduziert worden.

22. (Inv.-Nr. 5663). Jonas wird vom Walfisch ausgespien.
Federzeichnung.
19,9×18.
Nicht zweifellos.

II. Apokryphe Bücher.

23. (HdG. 38). Der alte Tobias und seine Frau mit der Ziege.
Kräftige Rohrfederzeichnung.
14,7×18,4.
Steht im Zusammenhang mit Rembrandts 1645 datierten Gemälde des gleichen Gegenstandes in Berlin (Bode Nr. 249).

24. (HdG. 39). Abschied des jungen Tobias von seinem Vater.
Lavierte Feder- und Pinselzeichnung; oben durch Federstriche flach abgerundet.
19,7×27,7.

Steht stilistisch der in Band I unter Nr. 22 abgebildeten Darstellung von Philemon und Baucis im Amsterdamer Rijksprentenkabinet nahe.

Nach HdG. nicht ganz zweifellos, welcher Ansicht ich mich anschließe.

Liegt in Berlin als „in der Weise des Rembrandt“ auf. Von der Direktion des Kupferstichkabinetts wird die Echtheit ebenfalls bezweifelt.

25. (Inv.-Nr. 4346). Abschied des Tobias von seinem Vater.
Lavierte Federzeichnung.
15,5×20,5.

Die Echtheit wird von Hofstede de Groot u. a., wie auch von uns, bezweifelt.

Vergl. Lehrs in den „Amtl. Berichten aus den Kgl. Museen“ XXIX (1907—08) S. 159. Nach Lehrs ist „Jakob vor Isaak kniend“ dargestellt.

26. (HdG. 40). Tobias erschrickt vor dem Fisch.
Lavierte Federzeichnung.
20,5×27,3. Unten ist ein 2 cm breiter Streifen (nach HdG. von Rembrandt selbst) angefügt.

Stammt, wie eine größere Zahl Rembrandtscher Tobiasdarstellungen, aus der Mitte der 40er Jahre.

27. (HdG. 41). Die Heimkehr des jungen Tobias.
Lavierte Federzeichnung.
20,1×30,1.

Die etwas langweilige Behandlung, insbesondere der Architekturteile, läßt die Autorschaft Rembrandts zweifelhaft erscheinen.

28. (HdG. 42). Die Heilung des alten Tobias.
Kräftige lavierte Federzeichnung.
15,7×15,3.

Wenn echt, aus dem Ende der 30er Jahre.

29. (HdG. 43). Susanna und die beiden Alten.
Lavierte, teilweise mit Weiß korrigierte Federzeichnung.
17,6×12,8.

Nach HdG. um 1650—60. M. E. ist eine Entstehung wenige Jahre vor 1650 nicht ausgeschlossen. Verwandt der „Biblischen Darstellung“ der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot im Haag, die in der Publikation von Teding van Berkhout unter Nr. 12 reproduziert ist. Vergl. R. W. Valentiners Aufsatz in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, Nov. 1907 und Bode in den „Amtl. Berichten aus den Kgl. Museen“, Dez. 1908.

30. (HdG. 44). Susanna und die beiden Alten.
Federzeichnung.
14,8×17,6.

Steht technisch und daher auch zeitlich unserer Nr. 15 nahe. Vergl. die bei der vorigen Nr. gemachten Literaturangaben.

31. (HdG. 45). Susanna und die beiden Alten.
Rötelzeichnung.
23,5×36,4.

Bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm.

Auf der Rückseite stehen einige von Rembrandts Hand geschriebene Zeilen:

Syn vaendrager synde 15 — —
en floora verhandelt 4 6 . .
fardynandus van syn werck verhandelt
aen ander werck van syn voorneemen
den Abraeham een floorae
Leenderts floorae is verhandelt tegen
5. —

Kopie eines Bildes von Rembrandts Lehrer Pieter Lastman, das zur Sammlung des 1913 verstorbenen Herrn P. Delaroff gehört und seit 1908 im Kaiser Friedr. Museum in Berlin leihweise ausgestellt ist. Nach HdG. und Freise um 1635. Die Technik mit den langen, weichen Rötelstrichen scheint mir aber auf eine etwas frühere Entstehung zu weisen.

Literaturangabe wie bei Nr. 29. Vergl. auch Freise, Pieter Lastman (Leipzig 1911) S. 249 ff.

32. (HdG. 46). Studie für eine Susanna im Bade.
Schwarze und weiße Kreide.
20,4×16,2.

Nach HdG. um 1635—37. M. E. aber später als die in den Bewegungsmotiven sehr verwandte Susannadarstellung von 1637 im Haager Mauritshuis (Bode Nr. 193) und zwar wohl Studie für das Berliner Susannabild von 1647 (Bode Nr. 322). Vgl. die bei Nr. 29 angegebene Literatur.

III. Neues Testament.

33. (HdG. 47). Verkündigung an Maria.
Lavierte, mit Weiß gehöhte Rötel- und Pinselzeichnung.
17,3×22,9.
Nach HdG. eine „von Rembrandt meisterhaft mit kräftigen Strichen überarbeitete Schülerzeichnung". Als Autor kämen N. Maes oder B. Fabritius in Betracht.

34. (HdG. 48). Anbetung der Könige.
Leicht lavierte Federzeichnung.
17,4×22,9; die oberen Ecken abgerundet.
Läßt sich nur schwer in Rembrandts Werk einreihen.

35. (HdG. 49). Beschneidung Christi.
Lavierte Federzeichnung.
20,2×28,8.
Nach HdG. gestochen; auf dem Stich die Unterschrift: „Rembrandt pinx. Naudet excudit. Gravé d'après le tableau original de Rembrandt 1639". Nach dieser Unterschrift war nicht unsere Zeichnung, sondern ein Gemälde die Vorlage des Stechers. Die Zeichnung könnte demnach der Entwurf zu oder die Nachzeichnung nach einem Werk von 1639 sein. Technisch unserer Nr. 21 verwandt.

36. (HdG. 50). Darstellung Christi im Tempel.
Lavierte Federzeichnung.
23,3×19,9.
Aus dem Ende der 40er Jahre.

37. (Inv.-Nr. 4269). Darbringung Christi im Tempel (?).
Schwarze Kreidezeichnung.
14,3×15,3.

38. (HdG. 51). Studie für eine heilige Familie.
Federzeichnung.
10,2×13,2.
Nicht überzeugend. Nach HdG. um 1635.

39. (Inv.-Nr. 4268). Heilige Familie.
Federzeichnung.
15,3×18,3.
Wenn echt, um 1648.

40. (HdG. 52). Der Engel erscheint dem Joseph im Traume.
Lavierte, mit Weiß gehöhte Federzeichnung.
14,5×18,7.
Um 1648 entstanden und Entwurf für das Gemälde im Museum der Schönen Künste in Budapest (Bode Nr. 336).

41. (HdG. 53). Aufbruch zur Flucht nach Aegypten.
Leicht lavierte, mit Weiß stellenweise korrigierte Federzeichnung.
19,4×24,2.
Nach HdG. befindet sich im Brit. Museum eine alte Kopie. — Wohl aus derselben Zeit wie unsere Nr. 50.

42. (HdG. 54). Versuchung Christi.
Leicht lavierte Federzeichnung.
23,1×19,7.

43. (HdG. 55). Christus mit neun Jüngern.
Lavierte Federzeichnung.
20,4×29,7.
Radiert von B. Picart in den „Impostures Innocentes", Nr. F, als „Christus mit den Pharisäern" (nach von Wurzbach). Vielleicht ist dargestellt das Zusammensein Christi nach seiner Wiederauferstehung mit den Jüngern, von denen Judas und Thomas fehlen. Der Technik nach läßt sich das Blatt nur schwer in das Werk Rembrandts einordnen. Die Komposition entspricht dem Stil von 1660—61.

44. (Inv.-Nr. 5283). Christus im Tempel mit den Schriftgelehrten.
Lavierte Sepiazeichnung.
19,2×31,1.
Steht dem G. van den Eeckhout nahe.

45. (HdG. 56). Studienblatt von Kranken und Lahmen für das Hundertguldenblatt (Christus die Kranken heilend), B. 74.
Lavierte Federzeichnung.
14,3×18,3.
Um 1648.

— (HdG. 57). Die Auferweckung der Tochter des Jairus.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im

Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

46. (HdG. 58). Der Hauptmann von Kapernaum.
Lavierte, mit Weiß etwas retuschierte Federzeichnung.
17,9×24,7.
Die Komposition entspricht dem Stil Rembrandts um 1650.

47. (HdG. 59). Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg.
Lavierte Federzeichnung.
17,5×25,4.
Wie das noch bedeutendere folgende Blatt aus dem Anfang der 50er Jahre.

48. (HdG. 60). Abschied des verlorenen Sohnes.
Federzeichnung.
19,3×27,3.
Siehe die Bemerkung zur vorigen Nummer.

49. (HdG. 61). Der barmherzige Samariter salbt den Verwundeten.
Datiert rechts oben 1644.
Lavierte Federzeichnung.
15,8×22,1.

50. (HdG. 62). Der barmherzige Samariter salbt den Verwundeten.
Federzeichnung.
16,4×19,5.
Die Bezeichnung „Rembrant“ l. u. ist von fremder Hand.
Anfang der 50er Jahre; vielleicht im Zusammenhang mit dem Rembrandt zugeschriebenen Gemälde des gleichen Gegenstandes in der Sammlung Jules Porgès zu Paris (Bode Nr. 330) entstanden.

51. (HdG. 63). Der barmherzige Samariter bezahlt vor der Tür des Gasthauses den Wirt.
Federzeichnung.
23,8×19,5.
Nach HdG. um 1640—45.

52. (HdG. 64). Der barmherzige Samariter bezahlt am Bette des Verwundeten den Wirt.
Lavierte Federzeichnung.
14,1×22,7.
Stilistisch dem vorigen Blatt verwandt, aber geringer in der Qualität. Nach HdG. befand sich eine ähnliche Zeichnung auf der Versteigerung Klinkosch.

53. (HdG. 65). Das Abendmahl, nach Leonardo da Vinci.
Bezeichnet und datiert unten in der Mitte: Rembrandt f. 1635.
Federzeichnung.
12,6(in der Mitte)×38,4.
Vergl. Houbraken, Groote Schouburg I 270 und HdG. im „Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml.“ XV S. 178.

54. (HdG. 66). Christus am Oelberg findet die Jünger schlafend.
Lavierte Federzeichnung.
17,7×24,2.
Nach HdG. um 1650—60.

55. (HdG. 67). Christus am Oelberg betend.
Zarte, leicht lavierte Federzeichnung.
18×23,4.
Um 1650.

56. (HdG. 68). Gefangennahme Christi; Petrus schlägt dem Malchus das Ohr ab.
Lavierte Federzeichnung.
19×22,4.
In der Mitte ist eine Figur ausgeschnitten und dafür der Mann, der mit der Rechten an die Krempe seines Hutes faßt, gesetzt.

57. (HdG. 69). Christus vor Kaiphas.
Lavierte Federzeichnung.
15,1×19,7.
Wenn echt, aus den 50er Jahren.

— (HdG. 70). Pilatus vor dem Volk.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

58. (HdG. 71). Die Kreuztragung.
Lavierte Federzeichnung.
14,4×25,9.
Die dünnen, schnörkelartigen Striche entsprechen dem Stil der 30er Jahre.

59. (HdG. 72). Abnahme Christi vom Kreuz.
Mit Weiß korrigierte Federzeichnung.
19,6×29,3.
Steht technisch dem „Kalvarienberg“ im Louvre (HdG. 609) und mit diesem der 1652 datierten Homerdarstellung der Sammlung Jhr. Six in Amsterdam (HdG. 1234) nahe.

60. (HdG. 73). Abnahme Christi vom Kreuz.
Lavierte Federzeichnung.
26 (links; 25,4 rechts)×21,5 (oben; 20,9 unten). Die abgeschnittenen oberen Ecken sind ergänzt.
Wohl um 1640/42, aus der Zeit, in der die Kreuzabnahme in London (Bode Nr. 245) entstand.

61. (HdG. 74). Beweinung Christi.
Lavierte, weiß gehöhte Federzeichnung.
14,9×19,4.
Um 1650.

62. (HdG. 75). Beweinung Christi.
Federzeichnung.
17,1×15,4. Die oberen Ecken sind abgeschnitten.
Nach HdG. um 1635.

63. Rückseite des vorigen Blattes: Drei Skizzen eines Mannes, der eine Frau in unanständiger Weise berührt.
Federzeichnung.
Aus derselben Zeit wie die Vorderseite.

64. (HdG. 76). Grablegung Christi.
Lavierte Federzeichnung.
16,9×22,6.
Diese und eine ähnliche, bei weitem bedeutendere Zeichnung im Teyler Museum in Haarlem (HdG. 1321) sind Nachahmungen einer dem Perino del Vaga zugeschriebenen Zeichnung im Louvre. Vergl. Hofstede de Groot, „Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen“ Bd. XV.

65. (HdG. 77). Grablegung Christi.
Federzeichnung.
12,4×14,9.
Die Zeichnung, die sich nur schwer in Rembrandts Werk einordnen läßt, wird von HdG. wohl zu spät (um 1650) datiert.

66. (HdG. 78). Christus und die Jünger in Emaus.
Federzeichnung.
11,7×15,3.
Wahrscheinlich stammt die Zeichnung ebenso wie die Signatur „rembrant“ u. l. v. der Mitte nicht von Rembrandts Hand.

67. (HdG. 79). Die Steinigung des Stefanus.
Rohrfederzeichnung.
12,2×24,9.
Wenn echt, aus der Spätzeit.

68. (Inv.-Nr. 5268). Befreiung Petri aus dem Gefängnis.
Lavierte Federzeichnung.
18,1×18.
Die Zeichnung der Figuren und der Architektur, ferner Raum und Lichtdarstellung entsprechen nicht der Qualität Rembrandts. Dasselbe gilt von der ganz verwandten folgenden Nummer.

69. (Inv.-Nr. 5285). Befreiung Petri aus dem Gefängnis.
Lavierte Federzeichnung.
11,7×11.
Siehe die Bemerkung zur vorigen Nummer.

70. (HdG. 80). Die Versuchung des heiligen Antonius.
Lavierte Federzeichnung.
16,4×17,7.
Vielleicht von derselben Hand wie „Pyramus und Thisbe“ in Amsterdam. Vgl. Bd. I Nr. 21.

IV. Unbekannte biblische Darstellungen.

71. (HdG. 81). Sitzender Prophet (Elias?) in einer Landschaft.
Federzeichnung.
20,6×23,1.
Wohl etwas später als 1645, was HdG. vorschlägt.

— (HdG. 82). Ein Mann vor einem Kruzifix betend.
Nicht im Kupferstichkabinett. HdG. führt es auch nur unter Vorbehalt auf, da er das Blatt, über das er früher Notizen gemacht, bei späteren Besuchen nicht mehr fand.

— (HdG. 83). Betender Mann vor einem Altar, von dem Rauch aufsteigt.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

72. (HdG. 84). Orientale mit Barett und weitem Mantel.
Breite Rohrfederzeichnung.
11×7,4.

73. Rückseite des vorigen Blattes: Reiter vor dem Tore einer Stadt.
Vorstudie zu dem Gemälde mit der Darstellung des Quintus Fabius Maximus, das sich zuletzt beim Kunsthändler Sedelmeyer in Paris befand. Vergl. T. Hooft in „Onze Kunst“ 1907.

74. (HdG. 85). Gruppe von sieben zuhörenden Personen.
Federzeichnung.
18,8×12,5.
Wie die ganz ähnlichen Radierungen mit Studiengestalten aus der Mitte der 30er Jahre. Vgl. auch die Zeichnung mit den vier Studien nach einer Frau in der Sammlung L. Bonnat in Paris, HdG. 710.

75. (HdG. 86). Greis und junger Mann in einer Landschaft stehend.
Lavierte Federzeichnung.
18,9×21,6.
Etwa eine Darstellung von Abraham und Isaak, der vielleicht nur wegen ungeschickter Behandlung des Gesichts als Mann erscheint? Die sehr geringe Qualität scheint die Autorschaft Rembrandts auszuschließen. Auch nach HdG. nicht zweifellos.

V. Mythologie.

76. (HdG. 87). Prometheus.
Lavierte Federzeichnung.
16,3×11,5.
Datiert r. o. 1653. Die Anatomie des Körpers ist so mißverstanden, daß die Autorschaft Rembrandts, an der schon HdG. zweifelte, ausgeschlossen ist.

77. (HdG. 88). Juno, Argus und Io.
Lavierte Federzeichnung.
19,5×26,5.
Nach HdG. zweifelhaft. Heißt in Berlin, sicher mit Recht, „Schule des Rembrandt“.

78. (HdG. 89). Jupiter bei Philemon und Baucis.
Breite, etwas lavierte Federzeichnung.
13×19,2; oben flach abgerundet.
Rechts eine Beischrift von Rembrandts Hand:
d ouden filemon onvang . . .
t mes ind mond en dhaend . . . .
op d vloer omgeswicht.
M. E. um 1648—50 entstanden, während HdG. es in die Spätzeit des Meisters setzt.

79. (HdG. 90). Jupiter bei Philemon und Baucis.
Breite Federzeichnung.
14,1×13,8.

80. (HdG. 91). Thisbe beweint den Tod des Pyramus.
Federzeichnung.
11,1×18,6.
Die im Ausdruck selten schöne Zeichnung dürfte in der Mitte der 50er Jahre entstanden sein.

81. (HdG. 92). Thisbe beweint den Tod des Pyramus.
Federzeichnung.
16,4×19,1.
Wohl aus derselben Zeit, wie das vorige, entschieden bedeutendere Blatt.

82. (HdG. 93). Thisbe erdolcht sich neben der Leiche des Pyramus.
Lavierte Federzeichnung.
26,8×19,6.
Im Vergleich mit den beiden vorigen Darstellungen aus der Geschichte der Thisbe ist die Qualität für Rembrandt zu gering.

VI. Profangeschichte.

83. (HdG. 94). Scipio und die Afrikanische Braut.
Lavierte Federzeichnung.
17×30,8.
Nach HdG. vermutlich eine Kopie. Heißt in Berlin: „In der Weise des Rembrandt“. Die Komposition erinnert an Werke von Künstlern aus der Moeyaertgruppe.

84. (HdG. 95). Tarquinius und Lukretia.
Breite Federzeichnung.
18,5×17,9.

Wie auch das folgende Blatt nicht überzeugend.

85. (HdG. 96). Der Tod der Lukretia.
Lavierte Federzeichnung.
17,3×24,8.
Siehe die Bemerkung zur vorigen Nummer.

86. (HdG. 97). Belisar.
Breite lavierte Federzeichnung.
16,7×12,1.
Links oben eine Beischrift von Rembrandts Hand:
erbarmt U over
een armen bellisaro
die nochtans wel was in groot
aensien door syn
manhaftyge daden
en door de jaloesy
is verblindt.
Die breite, kräftige Behandlung weist auf die Spätzeit.

VII. Unbekannte biblische oder historische Darstellung.

87. (Inv.-Nr. 5292). Klage um einen Leichnam in einer Gebirgslandschaft.
Lavierte Federzeichnung.
18,7×28.
Die Art, wie die Figuren groß vor der Landschaft stehen, entspricht dem Stil der um 1654 entstandenen Radierungen. Der Zeichnung „Elisa und die Witwe" in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien (HdG. 1502) verwandt.

VIII. Bildnisse.

88. (HdG. 98). Rembrandt (Halbfigur).
Lavierte Federzeichnung.
12,5×13,7.
Erinnert an das 1629 radierte Selbstbildnis (B. 338) und steht dem ebenfalls ganz frühen gezeichneten „Selbstbildnis" im British Museum (HdG. 895) nahe. Nach HdG. dagegen um 1645.

89. (HdG. 99). Saskia (Halbfigur).
Silberstiftzeichnung auf Pergament.
18,5×10,7; oben abgerundet.
Unten eine von Rembrandt nachträglich (?) darunter gesetzte Beischrift:
dit is naer myn hugsvrou geconterfeyt do sy 21 jaer oud was. den derden dach als wy getroudt [verlobt] waeren, den 8 Junyus 1633.
Siehe Einleitung S. 10.

90. (HdG. 100). Bildnis des Andreas Doria.
Lavierte Federzeichnung.
16,8×20,2.
Um das von einem Kreis umzogene Brustprofilbild die Umschrift:
ANDREAS. D. AVREA.
Hartog van S Jenuwa.
Nach HdG. um 1655—60.
Kopie nach einer jetzt verschollenen italienischen Medaille. Vergl. Hofstede de Groot, „Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen", Bd. XV S. 178.

91. (HdG. 101). Studie für drei Figuren der „Staalmeesters".
Lavierte, mit Weiß korrigierte breite Federzeichnung.
17,1×20,5; oben abgerundet, rechts beschnitten.
Vergl. die bei weitem bedeutendere Studie in Amsterdam, Bd. I Nr. 24. Wie das genannte Gemälde um 1661. Der Umstand, daß am rechten Rand noch ein Stück Hut einer weiteren Person zu sehen ist, beweist, daß zum mindesten diese noch ursprünglich auf dem Blatt zu sehen war, bevor es beschnitten wurde.

IX. Studien.

92. (HdG. 102). Gehender Greis vor einer Haustür. Bekannt als: „Der Dichter Vondel vor seinem Hause".
Lavierte Feder- und Rötelzeichnung.
21,5×24.
Entspricht dem Stil nach dem 1640 datierten, in Rötel ausgeführten Porträt des Anslo im British Museum in London, HdG. 896.

93. (HdG. 103). Sitzender bärtiger Mann. (Auf der Rückseite drei flüchtig angedeutete Figuren, darunter eine Frau, die eine lange Stange in die Höhe hebt).

Lavierte Federzeichnung.
10,7×9.

— (HdG. 104). Studie eines sitzenden Greises.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

94. (HdG. 105). Stehender Orientale in verlorenem Profil.
Federzeichnung.
15×8,4.
Gehört wie unsere Nr. 97 in den Anfang der 30er Jahre.

95. (HdG. 106). Sitzender alter Mann (?) mit breitrandigem Hut auf dem Kopf.
Leicht lavierte Federzeichnung.
11,4×9,5.
Paßt m. E. nicht in die Spätzeit, was HdG. „dem Kostüm nach" vorschlägt.
Die Direktion des Berliner Kupferstichkabinetts bezweifelt die Echtheit des Blattes, wozu die kleinliche Behandlung des Gesichts und des Kostüms reichlich Anlaß gibt.

96. (HdG. 107). Männlicher Kopf mit Mütze in Vorderansicht.
Schwarze Kreidezeichnung.
7,5×7,6.
In dieser Studie, wie bei den andern zu unbedeutenden Köpfen, unseren Nrn. 98, 99, 100, 114 und 115 kann man kaum die Hand Rembrandts erkennen.

97. (HdG. 108). Stehender Bettler mit hohem Hut; ganze Figur nach links.
Schwarze Kreidezeichnung.
17×7,5.
Wie die drei entsprechenden Bettlerstudien in Amsterdam (vergl. Band I Nr. 28—30) um 1630 entstanden.

98. (HdG. 109). Kopf in Vorderansicht.
Blasse schwarze Kreidezeichnung.
4,1×4.
Vergl. die Bemerkung zu unserer Nr. 96.

99. (HdG. 110). Männlicher Kopf mit verbundenem rechten Auge.
Blasse schwarze Kreidezeichnung.
4,2×3,7.
Nach HdG. nicht ganz zweifellos. Vergl. die Bemerkung zu unserer Nr. 96.

100. (HdG. 111). Männlicher Kopf mit Mütze, etwas nach links gewandt.
Schwarze Kreidezeichnung.
11×10,5.
Vergl. die Bemerkung zu unserer Nr. 96.

101. (HdG. 112). Sitzender Greis in langem Mantel mit offenem Buch auf dem Schoß. Verlorenes Profil nach rechts.
Rötel- und schwarze Kreidezeichnung.
29,5×21. Rechts ist ein 8 mm breiter Streifen angesetzt.
Technisch der folgenden Nummer verwandt, aber längst nicht so kraftvoll.

102. (Inv.-Nr. 1151). Sitzender Greis mit gefalteten Händen.
Rötelzeichnung.
22,5×15,8.
Bedeutendes, um 1630 entstandenes Blatt, das dem technisch verwandten vorigen Blatt bei weitem überlegen ist.

103. (HdG. 113). Jünglingskopf mit langem Haar.
Federzeichnung.
3,7×2,7.

— (HdG. 114). Studie eines Mannes mit Turban.
Gehört zu den Blättern der Sammlung von Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

104. (HdG. 115). Kopf eines bärtigen Mannes mit Turban im Profil nach rechts.
Leicht lavierte Federzeichnung.
5,4×5,4.

105. (HdG. 116). Kopf eines bärtigen Mannes mit Mütze, leicht nach rechts gewandt.
Leicht lavierte Federzeichnung.
6,3×6,2.
Aus den 30er Jahren.

106. (HdG. 117). Kniender junger Mann mit großem Buch in den Händen an einem offenen Grabe.
Lavierte Federzeichnung.
15,9×18.
Um 1648—50.

107. (HdG. 118). Greis, der am Kaminfeuer sitzt.
Lavierte Federzeichnung.
10,7×8,2.
Zu den Zweifeln, die schon HdG. äußert, gibt die geringe Qualität reichlich Anlaß.

108. (HdG. 119). Stehender bärtiger Mann in Mantel und hohem Hut, in Vorderansicht.
Schwarze Kreidezeichnung.
13,5×9,8.
Vgl. die Bemerkung zu unserer Nr. 133.

109. (HdG. 120). Sitzender Greis in Vorderansicht.
Lavierte Federzeichnuug.
9,1×6,5.
Etwa die Studie zu einem Jakob, dem der Rock Josephs gebracht wird?

— (HdG. 121). Junger sitzender Mann.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

110. (HdG. 122). Männliches Brustbild mit spitzem Hut; fast in Vorderansicht.
Federzeichnung.
7,6×7,3.

111. (HdG. 123). Brustbild eines hinter einem Tisch schreibenden oder zeichnenden Mannes mit barettartiger Mütze, in Vorderansicht.
Federzeichnung.
7,6×7,5.

112. (HdG. 124). Mann mit Turban an einem Studiertisch sitzend. Er stützt den Kopf auf die rechte Hand.
Leicht lavierte Federzeichnung.
9,6×8,3.
Nach HdG. um 1635—40.

113. (Inv.-Nr. 4313). Gelehrter am Pult sitzend. Er hat die Linke ausgestreckt und wendet sich nach rechts.
Federzeichnung.
15,4×12.
Wohl eine biblische Figur. Stil der 30er Jahre.

— (HdG. 125). Alte Frau in langem Kleid.
Nicht ausgestellt im Berliner Kabinett.

114. (HdG. 126). Kopf einer alten Frau nach rechts gewandt.
Federzeichnung.
3,4×2,9.
Vergl. die Bemerkung zu unserer Nr. 96.

115. (HdG. 127). Kopf eines jungen Mädchens mit langem Haar in rechter Seitenansicht.
Rötelzeichnung.
5,8×5,5.
Vergl. die Bemerkung zu unserer Nr. 96.

116. (HdG. 128). Weibliches Brustbild, nach links gewandt.
Federzeichnung.
6,4×6,2.
Die Echtheit des Blattes wird von der Direktion des Kupferstichkabinettes, wie auch vom Verfasser, angezweifelt.

— (HdG. 129). Sitzende Frau in orientalischem Kostüm.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

117. (HdG. 130). Stehende Frau in reicher Tracht in Vorderansicht.
Leicht lavierte, mit Weiß retuschierte Federzeichnung.
13,9×9,5.
Nach HdG. um 1634. Stellung und Kostüm ganz ähnlich auf verschiedenen Werken A. de Gelders. Vergl. die Figur der Rebekka auf dem Gemälde A. de Gelders im Brüsseler Gemeente-Museum.

118. (Inv.-Nr. 1138). Mutter mit Kind.
Lavierte Federzeichnung.
11,5×12,6.
Nach handschriftlicher Beischrift unter die Zeichnung von Hofstede de Groot für echt gehalten.

119. (HdG. 131). Sitzende alte Frau, die in einem Buch liest.
Lavierte Federzeichnung.
11,9×7,2.

120. (HdG. 132). Junge, an einem Tisch sitzende Frau in einem Innenraum. (Auf der Rückseite ein Frauenkopf).
Stark lavierte Federzeichnung.
17,1×18,5.
Nach HdG. zweifelhaft. Hat etwas Bolartigen Charakter.

121. (HdG. 133). Sitzende alte Frau mit großem Schleier in rechter Seitenansicht.
Federzeichnung.
16×17,2.
Nach HdG. um 1635.

122. Rückseite des vorigen Blattes: Kopf eines bärtigen Mannes mit hoher Mütze.

123. (HdG. 134). Liebespaar an einem Tisch sitzend.
Kräftig lavierte, mit Weiß retuschierte Federzeichnung.
15,1×7,1; links wohl beschnitten.
Da das Blatt sicher nicht in seinem ursprünglichen Zustand erhalten ist, so ist es schwer, ein Urteil darüber zu fällen.

124. (Inv.-Nr. 5662). Im Bett liegende Frau und Dienerin, die etwas auf einem Teller bringt.
Lavierte Sepiazeichnung.
Aus der mittleren Zeit.

125. (HdG. 135). Quacksalber, seine Waren feilbietend.
Leicht lavierte Federzeichnung.
19,8×14,8.

— (HdG. 136). Stehender Mann, nach rechts im Profil.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

126. (HdG. 137). Soldaten helfen einem verwundet niedersinkenden Krieger.
Federzeichnung.
10,9×11,3.
Die starke Bewegung entspricht, wie bei unserer Nr. 15, dem Stil um 1637.

127. (HdG. 138). Mann und Knabe, stehend.
Lavierte Federzeichnung.
12,6×8,3; die linke obere Ecke abgerissen.

128. (HdG. 139). Schlafender Orientale, der von einem Jüngling in langem Mantel mit einer Kerze beleuchtet wird.
Lavierte Federzeichnung.
22,6×18,6.
Das Blatt, das vielleicht die Studie für eine „Befreiung Petri aus dem Gefängnis" ist, läßt sich kaum in Rembrandts Werke einordnen.

129. (HdG. 140). Eine alte und eine junge Frau mit ungezogenem Knaben.
Lavierte Federzeichnung.
20,5×14,3.
Das Kind erinnert an den Ganymed des Dresdener Oelgemäldes und könnte eine Studie dazu sein; weiter an das weinende Kind der Radierung B 124, der Kuchenbäckerin.
Eine etwas flüchtigere Darstellung desselben Gegenstandes befindet sich im Budapester Kupferstichkabinett.
Früher wurde von Hofstede de Groot die Echtheit als fraglich und die Qualität des Budapester Blattes als besser hingestellt. Auf eine Zurückweisung obiger Zweifel durch Jaro Springer hin („Amtliche Berichte aus den Königl. Museen" 1910 Nr. 6) wies Hofstede de Groot in „Oud Holland" 1912 S. 65 ff. erneut auf die Unmöglichkeit, daß das Berliner Exemplar das Original sei. Ich schließe mich der Darlegung HdGs. an. Als neues Argument gegen das Berliner Exemplar weise ich auf den links von der Untertür sichtbaren Rock und Fuß der Alten, deren Unterkörper — wenn überhaupt sichtbar — viel kleiner erscheinen müßte. Was hier also Rock und Fuß der Alten sein soll, kann nur eine mißverstandene Partie der Vorlage sein.

130. (Inv.-Nr. 5277). Zwei Frauen an einer Tür. Links davon mit einem Hund spielende Kinder.
Federzeichnung.
15,4×13,3.
Der Typ der hinter der Tür stehenden Frau kehrt in Rembrandts Werken um 1655 öfter wieder; z. B. auf der „Samariterin am Brunnen", bisher in der

Sammlung Sheepshanks in Harrogate, und dem „Joseph, der verklagt wird“ im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

131. (HdG. 141). Blinde Frau wird von einem Knaben nach rechts geführt.
Federzeichnung.
18,1×16,7.
Gehört wie unsere Nrn. 142, 148, 150 in die Zeit der 1635 datierten „Pfannkuchenbäckerin“ (Radierung B. 124) und der im Zusammenhang damit entstandenen Zeichnung, die wir in Band I unter Nr. 42 reproduzierten.

132. Rückseite des vorigen Blattes: Stehender Mann mit Pelzmütze auf dem Kopf.
Zarte Federzeichnung.

133. (HdG. 142). Zwei Frauen und ein kleines Kind.
Schwarze Kreidezeichnung.
9×11,1.
Läßt sich ebensowenig wie unsere Nrn. 108, 138, 140, 145 den in der Einleitung S. 9/10 genannten, in schwarzer Kreide ausgeführten Zeichnungen der frühen 30er Jahre beiordnen.

134. (HdG. 143). Zwei Frauen sehen einem trinkenden Mann zu in einer Landschaft mit Kleinviehherde.
Lavierte Federzeichnung.
18,7×24,3.
Nach HdG. zweifelhaft.
Heißt mit Recht in Berlin „In der Weise des Rembrandt“.

135. (Inv.-Nr. 5788). Mann, der gräbt, und Frau mit Kind.
Federzeichnung.
21,7×18,8.
Erinnert an die „heilige Familie“ (Zeichnung) des Museums Boymans in Rotterdam (HdG. 1347), ist aber viel geringer.

136. (HdG. 144). Kauernder Knabe, der seine Schuhe auszieht (?). (Auf der Rückseite ein bartloser Männerkopf mit Pelzmütze).
Breite Federzeichnung.
12,3×7,6.
Nach HdG. aus der Frühzeit. M. E. eher mittlere Zeit.

137. (HdG. 145). Drei stehende Orientalen.
Breite lavierte Rohrfederzeichnung.
16,8×14,3.
Aehnlich dem Studienblatt mit zwei Orientalen im Teyler-Museum zu Haarlem (HdG. Nr. 1323) und der „Gruppe von drei Männern“ in Budapest, die HdG. unter Nr. 1384 als nicht ganz sicheres Werk beschreibt.

138. (HdG. 146). Stehender Orientale in Rückansicht. Rechts davon ein nach links gewandter Kopf.
Schwarze Kreidezeichnung.
12,2×7,3.
Vergl. die Bemerkung zu Nr. 133.

139. (HdG. 147). Halbfigur eines Juden mit Turban hinter einer Brüstung. Links ein Kind. (Auf der Rückseite eine Jünglingsgestalt, von einem Nachahmer).
Lavierte Federzeichnung.
14,7×11,1.
Im Vordergrund befand sich ursprünglich die Skizze eines Vogels, die aber wegretuschiert und durch den Juden überzeichnet wurde.
Nach HdG. erste Idee für die „Toten Pfauen“ der Sammlung Cartwright in Aynhoe-Park (Bode Nr. 239) und daher „um 1638“ zu datieren. Gegen diese Hypothese spricht aber der Stil der Zeichnung, der einer viel späteren Periode entspricht.
Liegt in Berlin als „Schule des Rembrandt“ aus.

140. (HdG. 148). Blinder Bettler wird von einem Hund und einem Kind nach links geführt.
Schwarze Kreidezeichnung.
12,1×7,8.
Vergl. die Bemerkung zu Nr. 133.

141. (HdG. 149). Mann in Mantel und Hut und Bettlerin.
Federzeichnung.
11×8,1; oben abgerundet.
Nach HdG. um 1650.

142. (HdG. 150). Betteljunge und laufendes Kind, das einen Vogel mit dem Stock scheucht.
Federzeichnung.
13,1×10,3.
Vergl. die Bemerkung zu unserer Nr. 131.

143. (HdG. 151). Orientale und tote Frau. (Vielleicht das Kebsweib des Leviten; Richter XIX. 27).
Leicht lavierte Federzeichnung.
17,5×12,5.
M. E. ein um 1650 entstandenes Blatt des Meisters. Nach HdG. aber nicht ganz zweifellos.

— (HdG. 152). Sieben sitzende Frauen bei einer Treppe.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

144. (HdG. 153). Violinspieler und alte Frau. Halbfiguren in rechter Seitenansicht.
Federzeichnung.
10×9,9.
Stilistisch den um 1630—31 radierten Bettlern nahe verwandt. Vergl. das Blatt mit den Radierungen Bartsch Nr. 164 und Nr. 138.

145. (HdG. 154). Zwei sitzende Männer im Gespräch.
Schwarze Kreidezeichnung.
11,7×9,7.
Siehe die Bemerkung zu unserer Nr. 133.

— (HdG. 155). Zwei Männer im Gespräch.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

146. (Inv.-Nr. 3097). Drei stehende Männer im Gespräch.
Lavierte Federzeichnung.
11,9×8,7.
Nicht überzeugend.

147. (HdG. 156). Drei Bettler.
Breite Rohrfederzeichnung.
11,6×17,6.
Der breite, kräftige Strich, das Betonen der vertikalen und horizontalen Linien entspricht dem Stil aus dem Ende der 50er Jahre.

148. (HdG. 157). Studienblatt mit sieben verschiedenen Figuren.
Federzeichnung.
21,5×18,5.
Vgl. die Bemerkung zu unserer Nr. 131.

149. (HdG. 158). Studienblatt mit ungefähr zwanzig Köpfen und ganzen Figuren.
Federzeichnung.
16,7×19,6.

150. (HdG. 159). Studienblatt mit neun Figuren.
Federzeichnung.
17,7×18,4. Das Blatt ist aus sieben verschiedenen kleinen Stücken zusammengestellt.
Vgl. die Bemerkung zu unserer Nr. 131.

— (HdG. 160). Ein badender Mann.
Das Blatt wurde von HdG. zweimal beschrieben; ist identisch mit HdG. 175, unserer Nr. 167.

151. (HdG. 161). Aktstudie eines sitzenden jungen Mannes.
Lavierte Federzeichnung.
16,1×12,2; oben abgerundet.
Aus der Zeit der 1646 datierten Radierungen mit männlichen Akten. Vergl. Bartsch Nr. 193, 194 und 196.

152. (HdG. 162). Am Boden sitzender Jüngling.
Leicht lavierte Federzeichnung.
14,7×12,4.
Den Zweifeln, die von der Direktion des Kupferstichkabinettes ausgesprochen wurden, schließe ich mich nur im geringsten Maße an. Steht einem Studienblatt mit zwei nach rechts gewandten Jünglingsfiguren in der Sammlung Dr. Hofstede de Groot im Haag sehr nahe.

X. Tiere.

153. (HdG. 163). Sitzender gefesselter Löwe.
Breite lavierte Federzeichnung.
14,2×10,9.

Liegt in Berlin als „Schule des Rembrandt" auf. Wird von Bredius angezweifelt, welcher Ansicht ich mich anschließe. Besonders spricht die Ausdruckslosigkeit und Unklarheit des Kopfes des Tieres gegen die Autorschaft Rembrandts.

XI. Landschaften.

154. (HdG. 164). Landschaft mit Kühen, von denen zwei gemolken werden.
Lavierte Federzeichnung.
13,5×22,5.
Um 1638—40.

155. (HdG. 165). Flußlandschaft in der Nähe eines Ortes.
Schwarze Kreidezeichnung.
9,9×15.
Nach HdG. gehören diese und die drei folgenden Zeichnungen zusammen und sind um 1635—40 entstanden.

156. (HdG. 166). Landschaft mit zwei Hütten.
Schwarze Kreidezeichnung.
8,7×17,3.
Vergl. die Bemerkung zur vorigen Nummer.

157. (HdG. 167). Kanallandschaft mit zwei Kähnen.
Schwarze Kreidezeichnung.
9,5×15,8; die oberen Ecken abgerundet.
Verwandt einer Landschaftszeichnung der Albertina in Wien, HdG. Nr. 1483. Vergl. die Bemerkung zu Nr. 155.

158. (HdG. 168). Kanallandschaft mit Brücke im Hintergrund.
Schwarze Kreidezeichnung.
9,7×13,7.
Vergl. die Bemerkung zu Nr. 155.

159. (HdG. 169). Landschaft mit 2 Bauernhäusern am Wegesrande.
Silberstiftzeichnung auf Pergament.
10,8×19,2.

160. Rückseite des vorigen Blattes: Landschaft mit einem in die Tiefe führenden Weg.
Silberstiftzeichnung.
Siehe Einleitung S. 12.

161. (HdG. 170). Panorama von London.
Lavierte Federzeichnung.
16,3×31,7.
Nach HdG. um 1660. Vergl. dazu Hofstede de Groot in „Oud Holland" XV S. 193.

162. (bei HdG. ohne Nr.). Dorf am Kanal mit Brücke.
Federzeichnung.
7,5×16,7.
Nicht überzeugend.

163. (HdG. 171). Zwei Bauernhäuser an der Straße unter hohen Bäumen.
Lavierte Federzeichnung.
19,3×30,9.
Um 1648—50. Nach HdG. dagegen um 1650—60.

164. (HdG. 172). Bauernhäuser an der Straße.
Lavierte Federzeichnung.
11,5×17,4.
Die ins Detail gehende Behandlung der Häuser wirkt befremdend. Von der Direktion des Kupferstichkabinetts wird die Echtheit des Blattes bezweifelt.

165. (HdG. 173). Bauernhaus unter Bäumen.
Schwarze Kreidezeichnung.
15,4×23,2.

166. (HdG. 174). Bauerngehöft an der Straße. Rechts zwei in die Höhe ragende Latten.
Lavierte Federzeichnung.
13×23,2.
Der dem Jan Lievens im Rotterdamer Museum zugeschriebenen Landschaftszeichnung verwandt. Vergl. insbesondere auf beiden Blättern die Häufung von Systemen paralleler Striche.

167. (HdG. 175). Kanallandschaft mit badendem Manne.
Federzeichnung.
14,4×27,3.
Siehe Einleitung S. 12. Nach HdG. aber zweifelhaft. Da HdG. das Blatt bereits unter (seiner) Nr. 160 beschreibt und dabei „um 1652" datiert, ohne Zweifel auszudrücken, so kann das oben erwähnte „zweifelhaft" versehentlich dieser Nummer beigefügt sein.

168. (HdG. 176). Baumgruppe am Wasser.
Federzeichnung.
10,1×17,6.
Gehört mit unseren Nrn. 170 und 175 zu den um 1648—52 entstandenen Landschaften.

169. (HdG. 177). Allee. Links davon eine Frau mit Kind. (Auf der Rückseite Teile eines knienden Mannes in Rötel und schwarzer Kreide).
Leicht lavierte Federzeichnung.
9,9×23,5.
Aus den 40er Jahren.

170. (HdG. 178). Teich mit waldigem Ufer.
Leicht lavierte Federzeichnung.
13×19,6.
Siehe die Bemerkung zu unserer Nr. 168. Steht sehr nahe dem „Breiten Weg", den HdG. ohne Nummer auf S. 196, als in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befindlich, beschreibt.

— (HdG. 179). Landstraße mit einem Baum in der Mitte.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

171. (HdG. 180). Kanal mit Boot. Ganz rechts ein Mann mit Kind am Weg.
Schwarze Kreidezeichnung.
12×18,5.
Unserer Nr. 158 verwandt.

— (HdG. 181). Interieur mit geschlachtetem Ochsen.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

— (HdG. 182). Rumpf eines Schiffes mit Arbeitern.
Gehört zu den Blättern der Sammlung v. Beckerath, die sich noch nicht im Kupferstichkabinett befinden. Vergl. die Bemerkung im Vorwort S. 7.

172. (HdG. 183). Häuser und Bäume an einer Landstraße.
Leicht lavierte Federzeichnung.
9,5×17,1.
Um 1640.

173. (HdG. 184). Bauernhaus an der Landstraße.
Leicht lavierte Federzeichnung.
9,5×23,8.
Liegt in Berlin als: „In der Weise des Rembrandt" auf.

174. (HdG. 185). Landschaft mit Bauernhaus hinter zwei Bäumen.
Lavierte Federzeichnung.
11×17,8.
Um 1640.

175. Baumgruppe.
Federzeichnung.
9,3×17.
Vergl. die Bemerkung zu unserer Nr. 168.

176. (Inv.-Nr. 5661). Gehöft, links ein Boot, rechts hinter Gebäuden ein Heuschober.
Schwarze Kreidezeichnung.
11,3×16,1.



ABBILDUNGEN



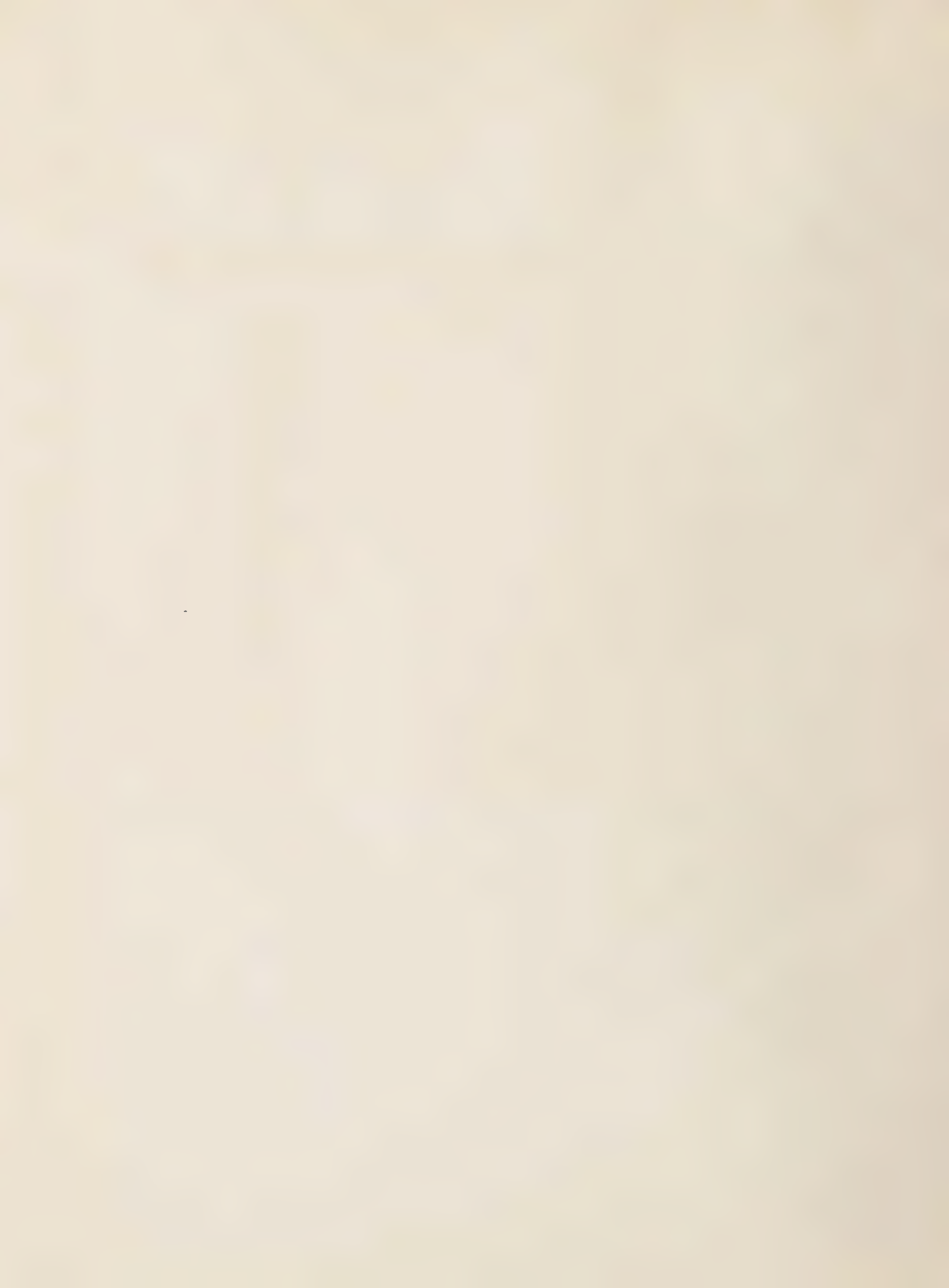


1





2





3





4





5





6





7





8

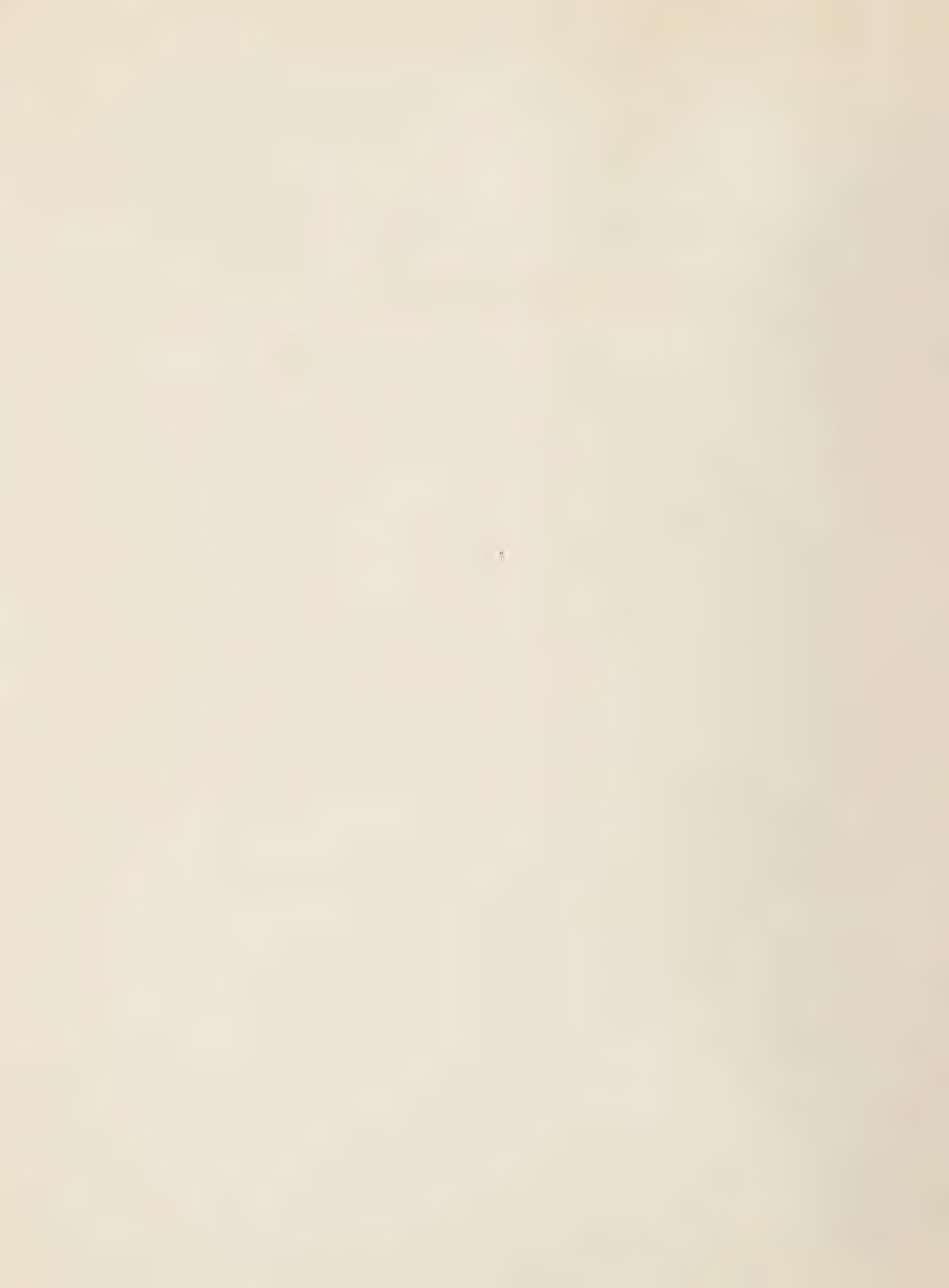








10





11





12











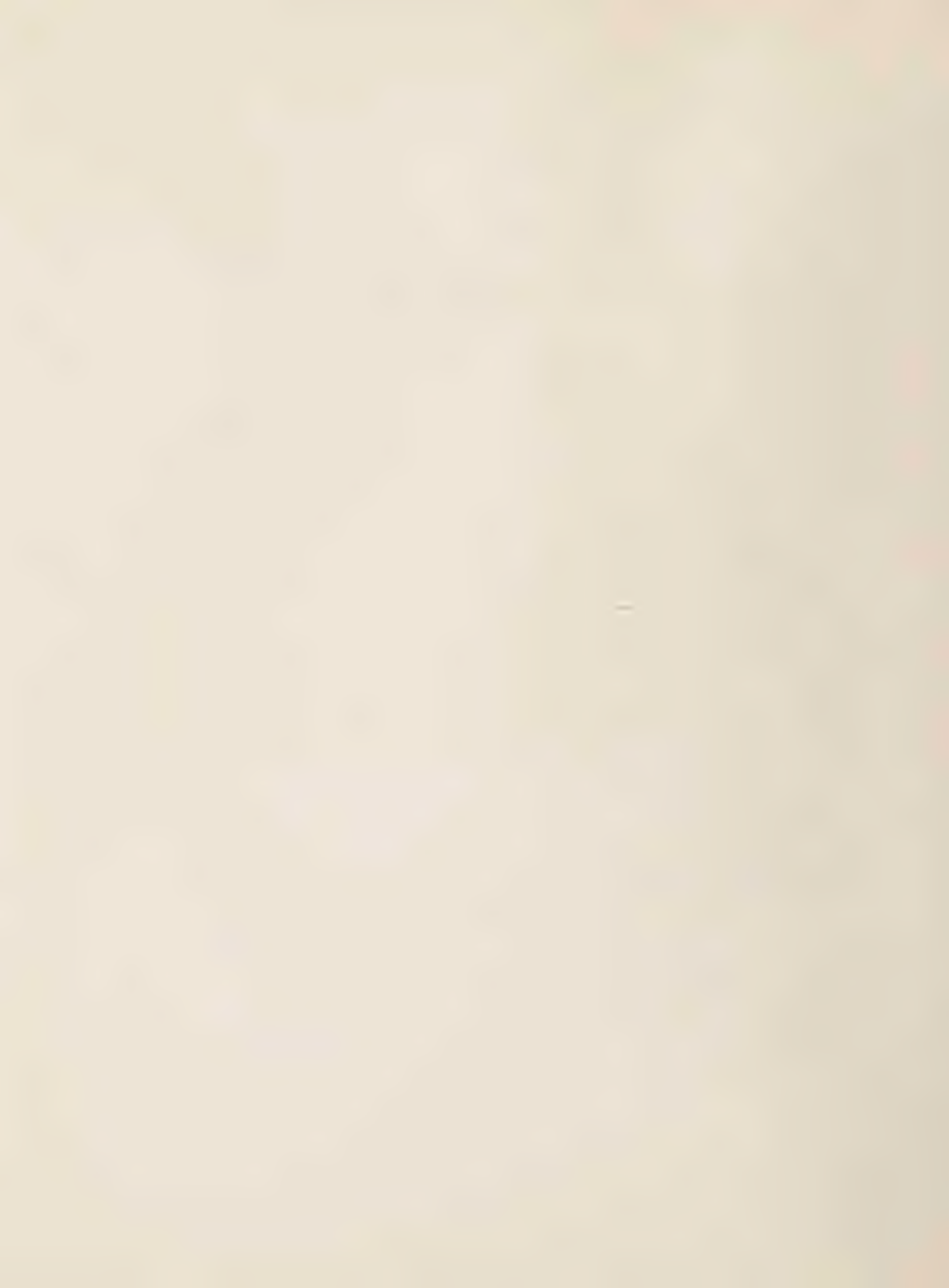


15





16





17





18









20





21









23





24





25





26





27





28





29













32









34





35









37





38





39





40





41





42













45









47





48





49













52





53





54









56





57









59









61





62



63









65





66





67









69





70









72



73

















77









79





80





81











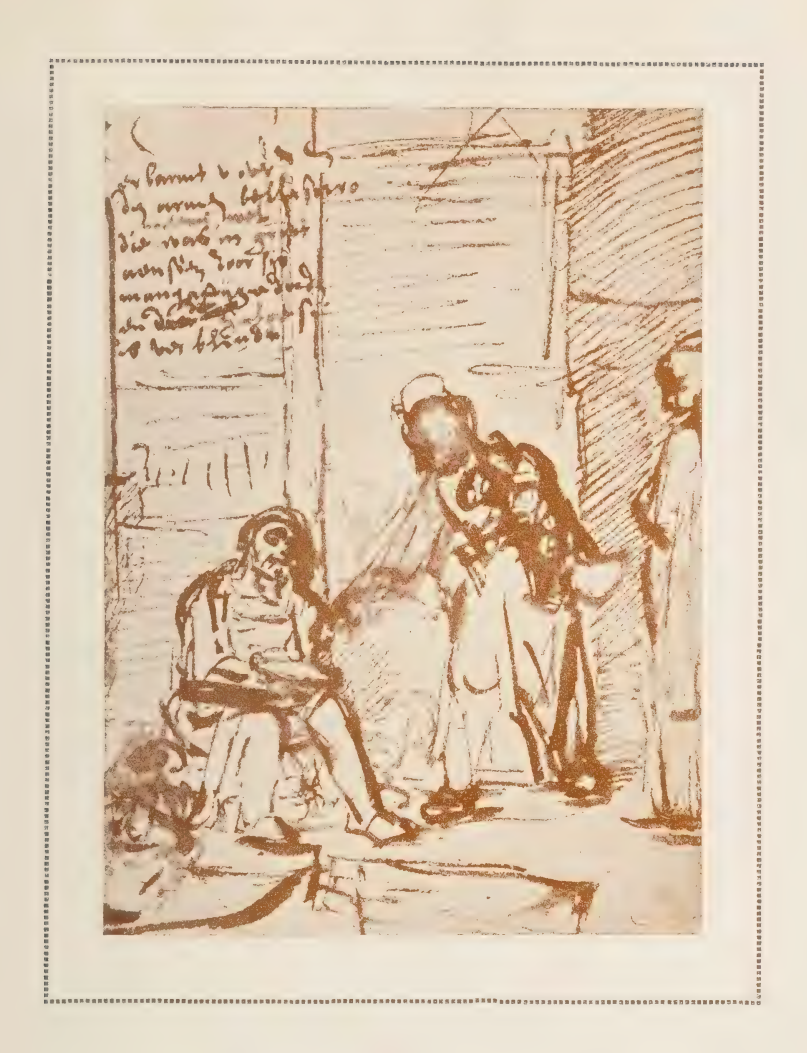


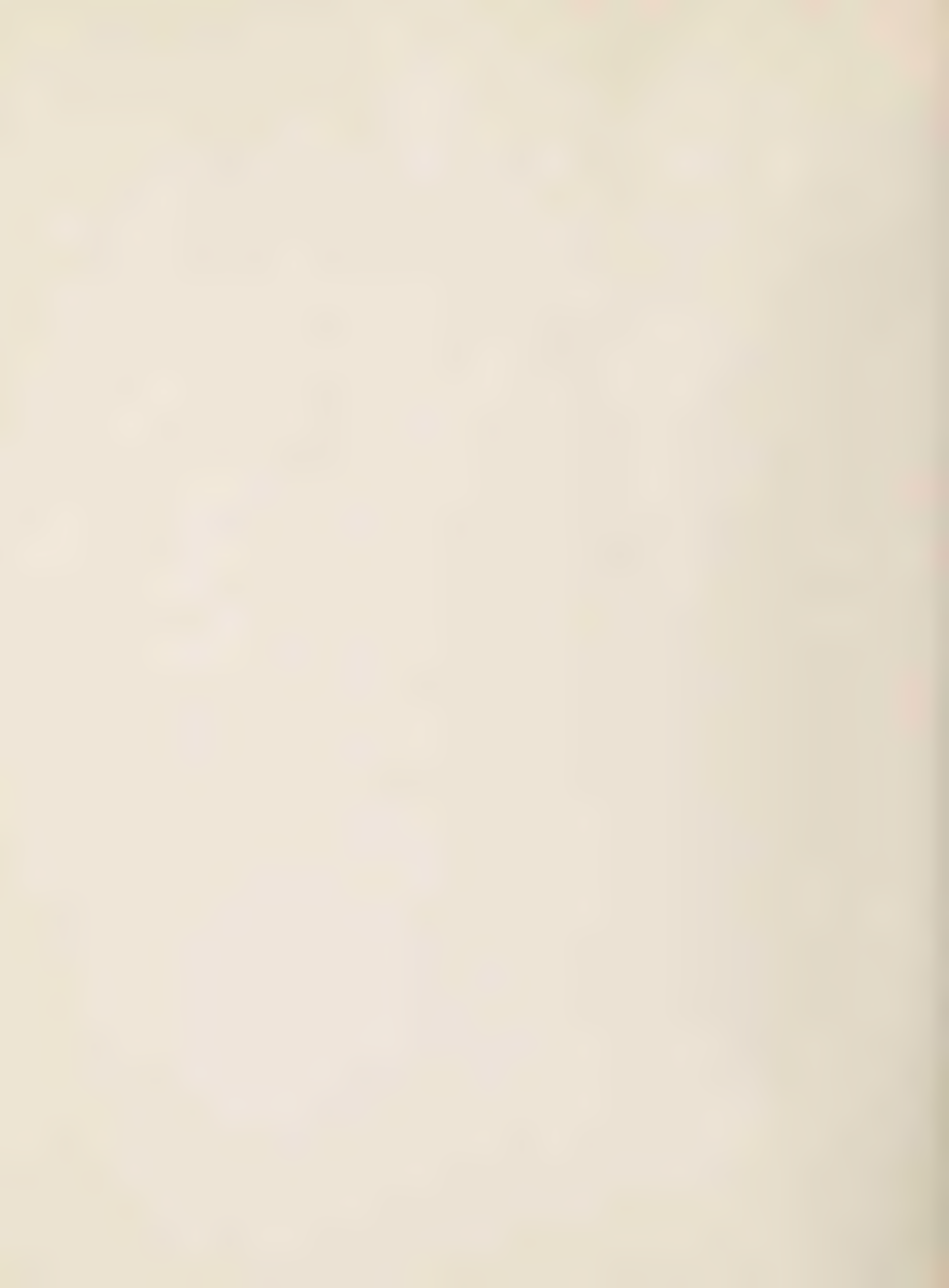
84













87





88









90









92









94





95



96





97





98



99



100





101





102





103



104



105





106





107





108





109





110 111





112





113





114



115



116





117





118









120



121



122









124





125





126





127





128













131



132





133





134





135









137





138





139





140

141





142





143





144





145





146





147





148





149





150





151





152







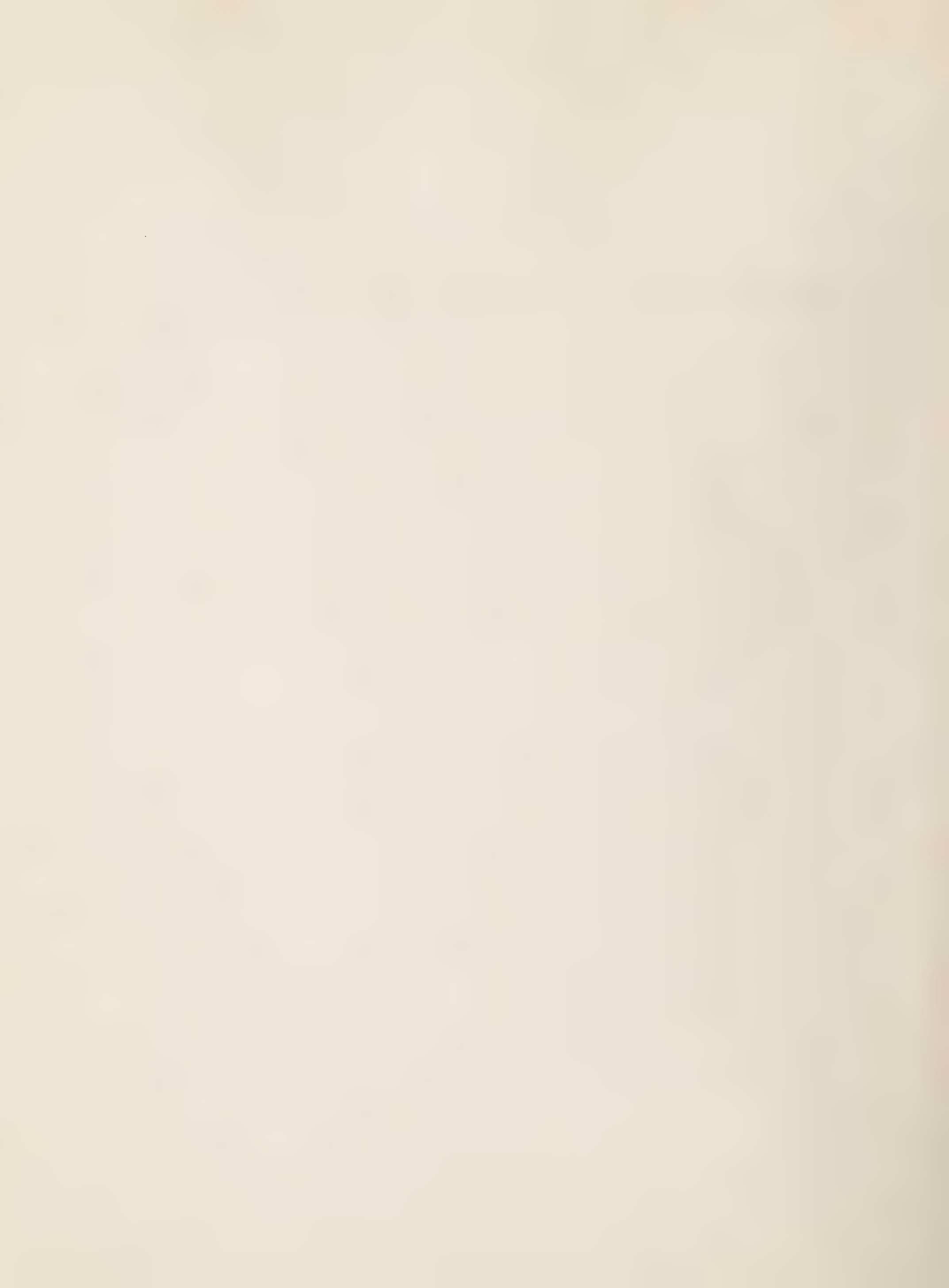


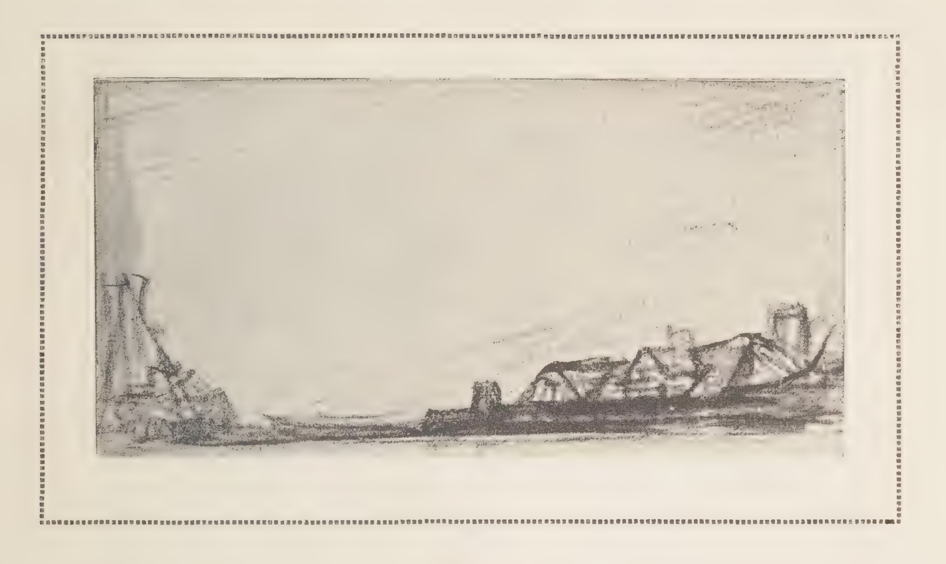
154





155





156





157





158





159 160









162





163





164



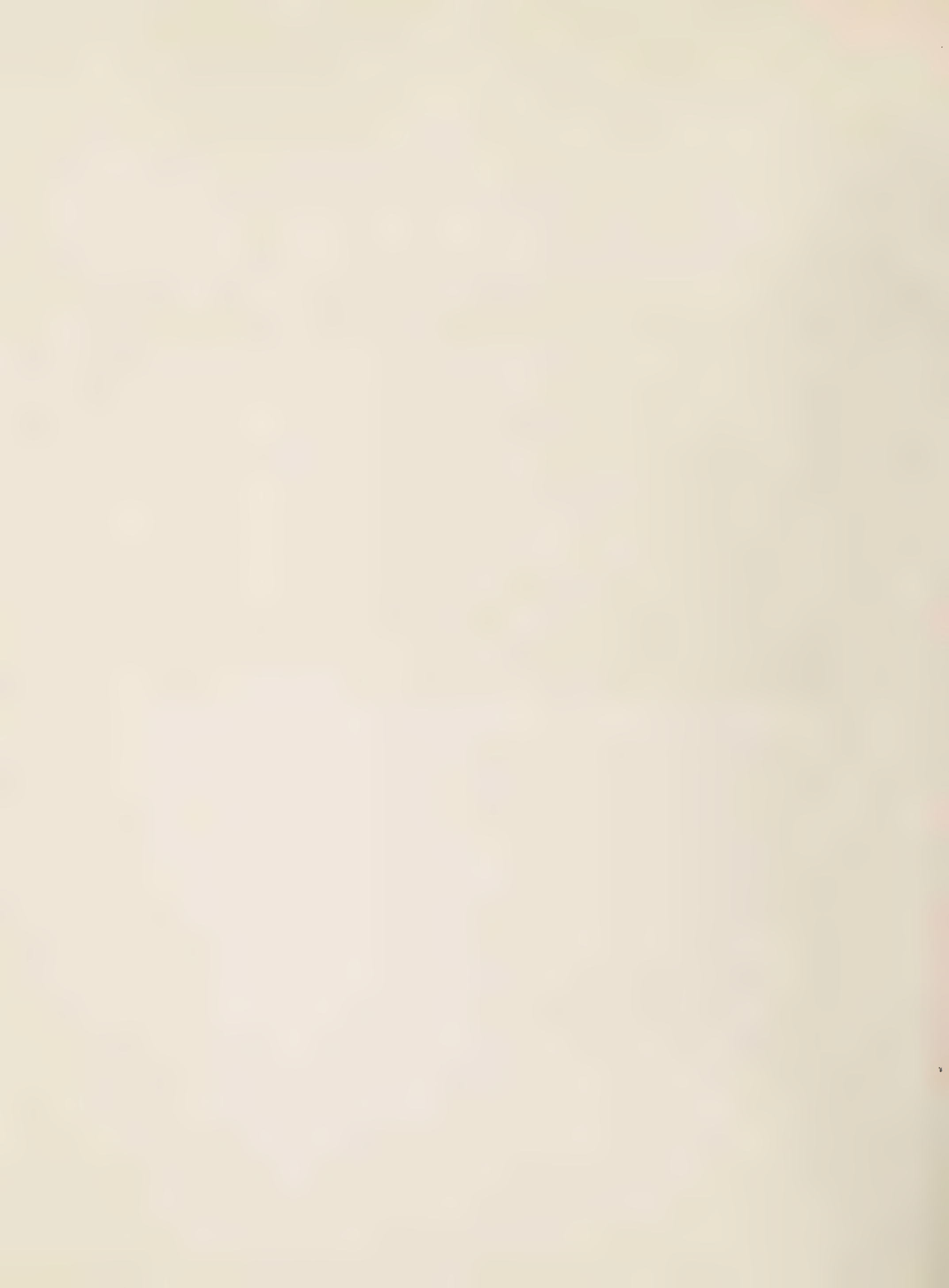


165





166





167





168









170





171





172





173





174





175





176



Druck von Hermann Freise, Parchim i. M.







